Como parte de un estudio sobre la dimensión académica del teatro y en relación con el estreno de uno de los montajes de quinto año de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital "Francisco José de Caldas", basado en la novela de José Eustasio Rivera "La Vorágine" y dirigido por Juan Carlos Moyano, presentamos este intento de aproximación crítica a dicho montaje.

LA VORÁGINE UN LABORATORIO DE CREACION DRAMÁTICA

Por Camilo Ramírez T.

Es tradicional la interpretación de "La Vorágine" como expresión de la naturaleza dominante, en consonancia con una forma particular de ver lo latinoamericano. Dicha interpretación, que lleva la selva a nivel protagónico, es acogida por el prestigioso dramaturgo colombiano Antonio Álvarez Lleras en el discurso de recepción pronunciado en la sesión solemne de la Academia Colombiana de la Lengua el 23 de abril de 1945 (En "Materiales para una Historia del Teatro en Colombia." COLCULTURA, Bogotá, 1978). Busca explicaciones a la poca raigambre del arte dramático en el país: "El arte dramático encuentra en tales medios [Europa], además de un inmenso material histórico del mayor interés, grande abundancia de conflictos, rudos contrastes, caracteres recios y definidos, en dos palabras, acción y personajes. Entre nosotros, en cambio, la tradición histórica es pobre en dramatismo, los contrastes humanos apenas se perciben, los conflictos tienden a diluirse, los caracteres carecen de relieve y firmeza. En puridad de verdad no existe sino un personaje: la naturaleza. En Colombia, tierra dulce y pacífica si las hay, esta condición resalta aún más que en los otros países de América. Toda nuestra literatura lo refleja. Ejemplo La vorágine, poema maravilloso de paisaje inmenso, de fuerza y brutalidad puramente naturales en donde el hombre y la bestia y la selva y la manigua actúan en el mismo plano y tienen idéntica importancia." (Ibíd. p. 261)

Hoy producen curiosidad las opiniones del Alvarez Lleras sobre el 'material histórico' de América y sobre Colombia como 'tierra dulce y pacífica'. No así su referencia a la novela de Rivera, pues sigue siendo aceptada la idea de 'poema de la naturaleza'. Es comprensible que comparado con el horrendo saldo en millones de muertos de la segunda guerra mundial, cualquier cosa resulte poca. Empero, es difícil olvidar la masacre de las bananeras del 28 o los conflictos agrarios, sindicales y políticos en la República Liberal a partir del año 30, que se convertirían en signos de la violencia cuya cima se acercaba con el 'bogotazo' de 1948.

Resulta más difícil explicar que no se viera violencia en lo que hoy es catalogado como genocidio de indígenas, en las mismas caucherías que denunció Rivera en su novela del año 24. La vorágine, dice Montserrat Ordóñez en su estudio "La vorágine: la voz rota de Arturo Cova", ha "sufrido claramente un proceso de idealización de extraordinaria magnitud dentro de la historia y de la crítica literarias, idealización que tiene claros aspectos de momificación: son obras tan envueltas y protegidas que no permiten ya una primera lectura y llegan a nuestras manos fuertemente cargadas de sentidos, aromas y transparencias ajenas. " (En "Manual de literatura colombiana, T1, Ed. Planeta, Procultura, Bogotá 1988, p. 436)

Más recientemente el profesor Rafael Gutiérrez Girardot en su ensayo "La vorágine de José Eustasio Rivera. Su significación para las letras de lengua española del presente siglo" (En "Cuestiones", Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p.p. 81-100.) diría: "El libro mismo es una vorágine en el sentido de que el principio de su construcción… corresponde plenamente al propósito de configurar una 'anomia' social, un destino ciego y la violencia, es decir, esa correspondencia recíproca entre los elementos que constituyen la dinámica de la destrucción." (Ibíd. p. 99)

Violencia en ausencia de valores igual a dinámica de destrucción. Ecuación simplificada de esta otra interpretación de La Vorágine que se ajusta mejor a lo que en perspectiva es el inicio de la endémica violencia colombiana. Al estudiar el tópico literario de la Selva en La vorágine, Gutiérrez percibe que el novelista dio a esta imagen una significación más pues le añadió "…una dimensión social-política que no es solamente la denuncia de la explotación de los caucheros, sino más generalmente el desenmascaramiento de la causa de la frustración personal y nacional, esto es, el liberalismo inglés del siglo pasado, simbolizado en la frase conocida 'el hombre es lobo para el hombre', que es necesariamente el presupuesto, a la vez que consecuencia, de la modernización de los países hispánicos…" (Ibíd. p. 93) Dice Montserrat Ordóñez: "La 'culpa' no es de la selva; la selva es el espacio en donde se evidencia y desarrolla lo que Arturo Cova era y traía consigo" (Manual… p. 447)

Hay aquí dos interpretaciones disímiles de La vorágine, separadas por cerca de medio siglo de lecturas, vivencias y estudios literarios. En este marco queremos ubicar nuestra mirada de la dramaturgia y montaje dirigido por Juan Carlos Moyano sobre la famosa y muy importante novela, pues como dice Montserrat Ordóñez "Una lectura contemporánea de La vorágine, por ejemplo, rara vez podrá ser inocente…" (Manual… p. 436)

Se caracteriza esta 'creación escénica' por las relaciones que plantea entre dramaturgia y puesta en escena. Todo evento escénico se puede ver como una puesta en escena y goza o sufre de una dramaturgia. Las de esta producción las menciona el programa de mano como un "Laboratorio escénico que procesa los acontecimientos del relato original y reinventa los principales personajes". La formulación recoge las nociones de dramaturgia, montaje y puesta en escena, pues para ellos laboratorio fue "búsqueda de un alfabeto escénico basado en imágenes de contraste dramático y en el juego de los cuerpos y los objetos escénicos", paralelamente a lo cual se dio la selección de las 'situaciones y diálogos posibles' y la 'reinvención' de los personajes principales del relato original. La puesta en escena que vio el público fue el resultado de la fusión de estos dos campos de montaje.

Así enrumbados en esta otra selva del sentido, las cuestiones que primero se nos aparecen desde la tradición dramática son: ¿cuál es el conflicto, quién es el protagonista, quien o qué antagoniza, desde qué perspectiva se relata, con qué propósito? Una tradición literaria propone la lucha inútil en contra de la naturaleza indómita, en tanto que otra plantea que "Arturo Cova es, no un poeta romántico, sino un 'hidalgo' que se enfrenta a la modernidad burguesa del egoísmo, al Mal. A él sucumbe" ("Cuestiones" p. 94). Si bien la bestia, la selva y la manigua, son obstáculo portentoso, también son escenario de las contradicciones humanas. Cova en actitud quijotesca enfrenta 'el mal', representado en el mecanismo todo de la explotación inhumana del caucho. No es fácil, sin embargo, enfrentar simplemente el egoísmo y la sed de lucro desenfrenado de Barrera, Funes, Zoraida y los capataces, con el defensor de los humillados y ofendidos y sus aliados Clemente Silva, Franco, Alicia, Griselda y demás. "Cova, que percibe y sufre esta vorágine, es también él, "una vorágine: exaltado, viril, hidalgo, asesino, fiel e infiel arrepentido, soñador, hombre de acción, aventurero con delirios de grandeza en la sociedad civilizada, etc." ("Cuestiones" p.98) En si mismos hallan los impulsos de destrucción. Son personajes de una novela moderna con conflictos internos que se resuelven en relatos complejos, contradictorios, que avanzan en los grandes sucesos hacia la inevitable destrucción. "Los devoró la selva".

En la novela algunos ven varios narradores, tantos como personajes cuentan en ella su historia. Otros ven solo uno, que en un episodio de la tercera parte de la novela escribe las "notas de mi odisea" (p. 224, duodécima edición, 1971, editorial Losada,

Buenos Aires, 1942.) Las mismas que el poeta Cova le deja a don Clemente, antes de perderse definitivamente: "Don Clemente:…Cuide mucho estos manuscritos y póngalos en manos del Cónsul; son la historia nuestra, la desolada historia de los caucheros…" (Ibid. p.259). Estas notas, levemente corregidas por Rivera son las que llegan al lector. El poeta Cova es quien da palabras a esos personajes; estructura de ficción, circular, que caracteriza la novela. Hay larga discusión al respecto en los estudios literarios. ¿Cuál es la perspectiva del relato escénico?

Se puede afirmar que el relato escénico tiene como protagonista a Arturo Cova. Su presencia hilvana los sucesos que comienzan con la salida de la pareja de Bogotá y terminan con la búsqueda infructuosa de Cova y sus acompañantes por parte de Clemente Silva. Son los sucesos en relación con las mujeres, Alicia, Clarita la catira y la niña Griselda, los que determinan, por sobresalientes, el periplo de Arturo Cova. Su historia se acerca más a la del galán infiel, pues el amor y la fidelidad ocupan en el montaje lugar más importante que otros temas relacionados con el protagonista. Estos son la justicia, la violencia o la solidaridad con los sojuzgados, que si bien no desaparecen, pasan a segundo plano. Están también los relatos de otros personajes de la novela - no todos y las omisiones son significativas - seleccionados en función de la historia de Cova.

Si hemos visto desplazarse la perspectiva del relato al pasar de la novela al teatro, también vemos que se transforma la estructura circular de la novela. El narrador Cova pierde espacio, en tanto que se enfatiza su participación como personaje en los distintos episodios. Es claro que la dramaturgia busca dar mayor importancia a la acción dramática y para lograrlo desplaza la atención desde el narrador principal y su perspectiva hacia el personaje, Cova; desde los relatos de los distintos personajes hacia las acciones seleccionadas de algunos de esos personajes que se relacionan directamente con el protagonista. Son las condiciones que impone el drama. Prácticamente desaparece la función de escritor-narrador del protagonista, que en los barracones de Guaracú, en el amparo ocioso de la Turca Zoraida, comienza a escribir las memorias de su viaje. Y desaparece del todo Ramiro Estévanez, que en la novela impulsa a Cova a contar la historia de los caucheros. Ello contribuye a desdibujar, además de la estructura circular, la figura del poeta narrador y bogotano. Tal vez por ello Arturo y Alicia en el inicio aparecen sin contexto claro: en la novela su relato se hace casi desde el final del recorrido, mientras en lo escénico se quiere recrear, sin punto de vista firme, la circunstancia bogotana de los años 20. Al debilitar al narrador central, los relatos que él pone en boca de los personajes y la estructura circular, se pone en riesgo la coherencia interna del relato. La dramaturgia de adaptación basada en obras literarias ha tenido que lidiar con esta situación repetidamente. En esta ocasión el director tuvo que optar. Como siempre. Y como siempre, cabe preguntar: ¿la opción escogida era la mejor, era la única? ¿Era inevitable ese sacrificio en las aras de la acción dramática?

En la interpretación de la novela, que hace Gutiérrez Girardot, se destaca el desafío a la noción de misericordia divina: no hay Providencia que los salve. En la novela no se ve una escena de reconciliación entre las parejas como no sea la de Cova mostrando a Alicia los huesos de Barrera, blanqueados por las pirañas. Es más cerradamente impía la novela. No se salva siquiera el hijo del protagonista, calificado por su padre como 'aborto sietemesino'. En la creación escénica el amor y la esperanza ocupan más espacio. Las parejas se reconcilian. Hay una rendija por la que cruza un destello de esperanza. ¿Implicación de la búsqueda del hilván dramático, tamizada en el laboratorio por la mirada de los jóvenes actores y actrices, que ablandan al narrador? Luego la imagen heroica del viejo Silva y en su boca las palabras del cónsul: "Los devoró la selva". Blackout. Conmoción en el público. Y vienen las preguntas: ¿Hay esperanza? ¿Quedan esperanzas? ¿Acaso hay más esperanza hoy? Si como

espectador quisiera contestar afirmativamente, como lector me pregunto: ¿La esperanza del amor permite al espectador captar esa imagen terrible de la destrucción del hombre por sí mismo? Como quiera que sea, la selva se los traga y también para los espectadores es claro.

Es en otro campo del montaje donde, a nuestro parecer, se define la imagen global de la creación escénica. Se destacan en la puesta en escena '12 tablas' de cerca de 3 metros cada una, que son utilizadas de muy distintas formas durante toda la obra. Ellas constituyen un eje de la actividad escénica que se relaciona con los sucesos del relato y la acción que desarrollan los personajes. Esta actividad con las tablas produce un tipo de interés que se podría llamar mecánico o acrobático, y en ella los actores empeñan gran parte de su esfuerzo y trabajo durante la presentación y previo a ella en el logro de habilidad para su manejo. Pero para los fines escénicos desviar la atención hacia el manejo de las tablas es un error, pues se la quita a la acción dramática o al signo que constituye la tabla en la situación dramática. De ser cierto lo anterior entonces ¿logran los actores transformar en signo funcional las pesadas tablas? Hay que decir, para intentar una respuesta, que este procedimiento es inherente a todo teatro, pues desde la realización escenotécnica más naturalista hasta la más abstracta, todas requieren que el actor les otorgue sentido en la escena teatral. En este punto podemos lanzar una mirada que se dedique a descifrar los usos significativos de los objetos escénicos, en lo material de las situaciones teatrales de la obra. Por ejemplo, las tablas sirven de paredes bogotanas, de camino al llano, de cercas en la hacienda, de cepo para el castigo en las caucherías, y en el extremo de este uso alguna tabla se convierte en lima para las uñas… Hay usos de las tablas de talante más simbólico, como la balanza en que disputan los amantes en la Maporita. Un reiterado y bello uso es el de las tablas en los caminos como objetos, obstáculos, ayudas o como la misma ruta que los lleva sin fin. Hay una geometría en el espacio que también produce sentido: el yage del Pipa ocurre en el centro de una figura radial, mientras mucho de las estancias en que habitan ocasionalmente son espacios rectangulares y el remolino por el que avanza Clemente Silva hacia el final es una espiral en movimiento…

Pero el trabajar sobre las tablas taladas de amarillo caquetá, un árbol de la selva, masacrado, aserrado y pulido, implica paradoja expresiva: la tala es la selva que nos consumirá o nos consume. La tala es transposición de la selva de Rivera, en un momento en que se pone en duda la pervivencia de ese espacio, que para Rivera aun no estaba en riesgo inminente. Precisar en este sentido una lectura de la imagen que se crea con la escenografía utilería requiere de varios pasos. Primero relacionar tablas con selva, luego con vorágine en el sentido de voracidad devoradora, y con violencia sobre el personaje, sobre sí mismo, sobre la humanidad; al cabo, relacionarlo con tala, para concluir en algo como: *devorados por el arrasamiento de la naturaleza, que nos reduce cual destino trágico a la destrucción, violencia última.*

Para decir que la destrucción es la violencia última a la que remite el significado de la paradoja de hacer en el escenario la selva con los restos del holocausto de la selva, el recurso escénico insiste inmisericorde en la sujeción a la tabla, en la limitación a la tabla; pero también en la posibilidad - o la necesidad - de crear con la tabla. Así se produce una derivación del sentido que es característica de una concepción teatral que asocia el teatro con la vida, la ficción con la realidad, y permite que el espectador crea.

Pero si bien cree, ¿el espectador lee? El recurso plástico, característico de la escena teatral, ¿traduce la noción de naturaleza indómita o la de egoísmo burgués? La interpretación que da quien esto escribe contrasta con la que escuchamos al director de la obra: las tablas "son la selva, dijo él, la manera que encontré para hacer ese

espacio". Espacio en el que a nuestro parecer se concentra la interpretación tanto de la novela como de la creación escénica. Sobre esta solución recae en el montaje la carga mayor de sentido. Para nosotros, en últimas, la selva de tablas se convierte en el medio, en la forma que a su vez moldea a los individuos.

¿Es esto un método dramatúrgico? ¿Se asimila a la creación colectiva? El laboratorio de montaje, que así podría llamarse, es, por lo visto, una posibilidad dramática que en este caso particular del trabajo sobre la vorágine, con actores formados en la academia y un director experimentado, alcanza una interpretación aceptable de la novela de Rivera y crea un espectáculo atractivo y vigoroso.

No podemos concluir aquí, pues nos falta hablar de la actuación y de los actores. Como dijimos, se trata de un elenco conformado por estudiantes de último grado de actuación de la ASAB. Cinco años de carrera se ponen en juego en su montaje final. ¿Cuál es el resultado en la escena? Para concretar algunas consideraciones al respecto hay que referirse de nuevo al laboratorio de montaje o de creación. Los personajes provienen necesariamente de las lecturas de la novela hechas por los estudiantes. Ellos mantienen en la mayor parte de los casos la doble función de narrador (rebajado como dijimos antes) y personaje. Esto implica diferenciar las dos funciones por parte del actor, conducido por el director. Hay que mencionar la función importante, que podemos llamar acrobática, de los actores como manipuladores de las tablas, para la cual la habilidad física, espacial y de coordinación son indispensables, junto a la comprensión de la situación, que enriquece el desempeño. Tuvo, también, que transportar sus acciones a un marco escénico no realista y, además, aportar musicalmente. Y tal vez lo más importante: el actor de La Vorágine tuvo que ubicar y conjugar de acuerdo con la dirección, los objetivos y acciones, las distintas facetas de su personaje, que, para el caso más complejo, Arturo Cova, eran muchas, como ya hemos señalado. Esta definición es, a nuestro parecer, la que más dificultades plantea al equipo y a su modelo de laboratorio, pues el resultado final se ve limitado a las posibilidades individuales, potenciadas hasta donde ello es posible por la dinámica del montaje. Pero ¿no es esta una condición de todo montaje teatral? (En el ámbito pedagógico esto es inevitable, como en nuestro medio teatral, influido por la creación colectiva y la estructura de grupo. En cambio ello puede no ser cierto para otras formas de producción y otras tradiciones teatrales, en las que el elenco se escoge en función de la dirección y la dramaturgia y no ellas en función del elenco.) Todo ello sumado al hecho de que el proceso de montaje afectaba el campo de referencias íntimas del actor, configura un trabajo de gran exigencia, con niveles altísimos de compromiso, dificultad y riesgo para el elenco, en el cual los estudiantes se desempeñaron, hay que decirlo, con diferencias individuales, pero en general de manera acertada y valerosa.

Es posible aún distinguir en el montaje algo así como dos tipos de actuación que evolucionan a lo largo de la obra; lo que también podría formularse, pensando en el proceso, como dos caminos para abordar la creación del personaje. Los dos caminos podrían tener la finalidad de lograr una sola y misma cosa que estaría en proceso o se habría alcanzado parcialmente y en algunos casos más que en otros. Igual permitiría avances independientes por una de las vías, o caracterizar la producción por el énfasis en uno u otro tipo de actuación. Esta disyunción puede originarse en los aportes diferentes de los estudiantes, derivados de sus estudios en la academia, cuyo trabajo principal es la creación de personaje, pero también en el planteamiento del director, que es responsable del proceso íntegro del montaje, y de manera indudable del proceso de laboratorio en el que confluyen todas las líneas de trabajo. Uno de estos caminos construye, a partir de la lectura y el planteamiento de la escena, una caracterización externa basada en habilidades corporales y/o vocales; resulta eficaz a la hora de la puesta y confía en que la verdad del cuerpo esforzado es suficiente para

sostener la acción dramática. Podría documentarse en algunas vías actorales que proponen el músculo como receptáculo de una memoria fuerte o en el movimiento como entrada a la comprensión de las acciones. El otro camino construye, a partir de la lectura y el planteamiento de la escena, una caracterización interna basada en habilidades lógicas o de manejo emocional, que puede resultar menos eficaz para resolver la puesta, pero confía en que la comprensión de la situación y sus razones, son suficientes para sostener la acción dramática. Podría documentarse en algunas vías actorales que proponen la comprensión de las emociones y el entorno como motor de las acciones. En algunos casos el trabajo de creación de personaje parece más completo, lo que podría expresarse en el modelo especulativo que planteo, como una interpretación veraz, que comprende el contexto y los motivos de la acción, dándole una adecuada expresión físico vocal y alcanzando un timbre de emoción consistente con las relaciones del personaje y su experiencia individual. Evidentemente la apreciación es sesgada y no excluye la idea del desarrollo de los personajes en contacto con el público.

Finalmente hemos de decir, - en franca contradicción con la idea de hacer un teatrito insignificante o de simple figuración comercial, escolar o de moda, que tan deplorable nos parece - que La vorágine teatral, con su poderosa tradición interpretativa, con todas las implicaciones del laboratorio de creación dramática, y sus procedimientos escénico teatrales característicos del teatro colombiano, que la Vorágine de Moyano y los estudiantes de la ASAB-UD, resulta un espectáculo gratificante, que se pone en escena con la fortaleza del arte teatral que mira y habla con su entorno y su tiempo. Que frente a las alternativas de producción teatral que priman en la actualidad y ponen otros criterios por encima de la calidad teatral, esta producción pedagógica valora el teatro en su dimensión de arte. Que es necesario establecer un dialogo con los creadores, el público y la institución, en este caso educativa, en busca de comprender y potenciar el arte de estos jóvenes creadores que se enfrentan al medio y han de llevar la posta en tiempos difíciles.

Camilo Ramírez T.
Bogotá 22 de octubre de 2006